

# Comunicação, identidade e TV pública no Pará

Fábio Fonseca de Castro

## RESUMO

O artigo discute a subjetividade de uma emissora de televisão, a TV Cultura, do Pará, de sua mantenedora, a Fundação de Telecomunicações do Pará, (Funtelpa) identificando, na sua história, a persistência de um discurso nativista e patrimonialista cuja tônica é a percepção do espaço amazônico com uma pretensão à totalidade e à essencialidade. Tratar-se-ia de um discurso essencialmente conservador, fechado a inovações que não sejam produzidas, internamente, no seio de sua própria matriz de referencia. Ele pensa a cultura como uma identidade exclusiva e afirma ideias de propriedade, permanência, integridade e superioridade, constituindo uma tradução do pensamento das elites de Belém, que se sentem ameaçadas pela pretensa “perda” de seus referenciais simbólicos tradicionais mediante as dinâmicas de integração, inclusive midiática, do espaço amazônico à sociedade nacional brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação. Identidade. Televisão pública. Amazônia.

## 1 Introdução

Este artigo discute a subjetividade de uma emissora de televisão, a TV Cultura, do Pará, bem como de sua mantenedora, a Fundação de Telecomunicações do Pará, (Funtelpa). Essa subjetividade seria caracterizada, a nosso ver, por um pensamento conservador de longa duração e com grande eficácia simbólica. Tal pensamento decorre da apropriação, pelos setores sociais dominantes do estado do Pará, do imaginário social popular, num processo que procura construir, em torno da noção de identidade cultural, uma representação social corrente, marcada pela simplificação, pela padronização e pela negação dos conflitos sociais no plano cultural. Uma representação letárgica da cultura, pode-se dizer, já que nega o dinamismo e o conflito inerentes a todo processo cultural. Além disso, esse pensamento possuiria uma função política simbólica: a de fornecer elementos de identidade para o poder público e para os grupos sociais hegemônicos, que historicamente se revezam na ocupação da estrutura do Estado.

O artigo procura observar como essa subjetividade, através da programação e do discurso da TV Cultura, afirma o *ethos* dominante nesses grupos hegemônicos e como ela é apropriada pelos sucessivos grupos de poder que governaram o Estado desde sua criação: PMDB, PSDB-DEM e PT. Ao fazê-lo, o artigo sugere a ausência de esforço crítico por parte desses agentes políticos e, também, dos próprios profissionais da emissora, mas também a lacuna de um debate intelectual efetivo, na área cultural do estado, que possa levantar essas discussões e, enfim, a impossibilidade de se fazer uma televisão realmente pública, no Pará, sem mobilizar um esforço intelectual e crítico a respeito dessa representação da identidade amazônica.

Nesta observação fazemos uma abordagem centrada na análise discursiva matizada conforme a experiência interpretativa francesa, a qual procura destacar a opacidade inerente à ação estratégica de um sujeito. Trata-se de, por meio de um procedimento hermenêutico, abordar os sentidos recônditos dos textos. Não o sentido específico, mas, por assim dizer, aquele mediado pelo processo social e pelas instituições que o mediam, perspectiva essa consolidada por Foucault por meio da noção de formações discursivas, ou seja, aquilo que ele define como sendo:

[...] um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiriam em uma época dada, e para uma área, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, apud MAINGUENEAU, 1997, p. 14).

Maingueneau compreende essas formações discursivas como “textos de arquivo”, ou seja, como “[...] textos produzidos no quadro de instituições restritivas da enunciação [...]”. Por meio

dessa proposição, compreendemos o conteúdo da programação da TV Cultura do Pará, no seu quadro de produção histórica, como uma formação discursiva permanentemente reenunciada e revalidada. Trata-se de uma produção em *continuum*, um “texto de arquivo”, um conteúdo que renova os objetos e talvez a abordagem, mas nunca sua disposição ética. Uma formação discursiva que pertence a um determinado quadro de pensamento e que, assim, é produzida numa moldura restritiva, engendrada pelo processo de sua própria enunciação (MAINGUENEAU, 1997).

## 2 A Trajetória da televisão pública no Pará

A Funtelpa – foi criada pelo decreto 10.136, do Governador Aloísio Chaves, datado de 29 de junho de 1977. Foi instituída como pessoa jurídica de direito privado vinculada à Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo. Sua missão era a implantação do Sistema Estadual de Repetição e Retransmissão de Emissoras Educativas de Rádio e Televisão, as quais, já determinava seu estatuto, teriam os nomes de TV, Rádio ou FM Cultura. Na verdade, desde março desse ano já estava funcionando o primeiro veículo da nova fundação, a Rádio Cultura Onda Tropical (OT), que alcançava o interior paraense e mesmo países do entorno amazônico (FUNDAÇÃO..., 2007).

Nessa época, o regime militar incentivava a instalação de emissoras de rádio, conquanto alinhadas à sua política. Havia nessa estratégia um duplo objetivo: criar um sinal de comunicação intermitente capaz de integrar o território nacional – no caso da Amazônia um objetivo particularmente estratégico – e ocupar o espectro, evitando que o sinal de emissoras em Ondas Curtas (OC) de países do bloco socialista fossem captados (ROBERTS, 1995).

Trata-se, efetivamente, de uma política de cultura e comunicação com visão de longo prazo, missão e metas claras. No entanto, sendo necessários recursos importantes para a sua implantação, a TV Cultura só viria a entrar no ar nove anos mais tarde, em 1986, sendo precedida em um ano pela Rádio Cultura FM.

A TV Cultura entrou no ar, oficialmente, no dia 15 de março de 1987, repetindo o sinal da TV Educativa, do Rio de Janeiro, ao qual acrescentou um telejornal com duas edições diárias. Os investimentos que a possibilitaram, cerca de 33 milhões de cruzados, haviam sido feitos durante o primeiro governo de Jader Barbalho, do PMDB, entre 1983 e 1986 (PEREIRA, 2002). O período foi marcado pela conclusão ou reforma de aparelhos estatais de cultura importantes, notadamente do prédio da Fundação Cultural do Pará, o Centur, que continha uma moderna

biblioteca pública, teatro, cinema e centro de convenções. A intenção do governante era inaugurar a emissora ainda na sua gestão, mas não o conseguiu por muito pouco, tanto que, logo no dia 2 de janeiro de 1987, a TV Cultura entrava no ar em caráter experimental. O Governador eleito, Hélio Gueiros, pertencia ao mesmo grupo político de Jader Barbalho. Mais tarde os dois romperiam, mas nesse momento passavam a ideia de um governo de continuidade.

A campanha publicitária de lançamento da emissora apresentava o slogan que a identificou durante muitos anos: “A televisão que tem a cara do Pará”. Já nele se percebe a ideologia nativista-patrimonialista que caracterizava parte importante da produção intelectual de Belém e que também era formalizada, com muita competência teórica e política, pela gestão do professor João de Jesus Paes Loureiro na Secretaria de Estado da Cultura. A programação local, que foi sendo pensada e construída ao longo dos meses seguintes, procurava retratar esse *slogan*.

Como discutiremos, a associação entre aparelho estatal de cultura, representação da identidade (no caso, paraense, ou amazônica) e ideologia (no caso, a ideologia nativista e patrimonialista) resulta numa máquina política que pode ser avaliada segundo o uso que se faz dela em cada governo. Na gestão Hélio Gueiros (1987-1990), sob a presidência do jornalista Francisco Cezar, a Funtelpa desenvolveu-se com base nesse discurso nativista-patrimonialista. Até o final desse ano de 1987 a produção local da emissora já estava definida. Sua grade de programação possuía dois núcleos, o de jornalismo e o de produção. O primeiro, produzindo três telejornais diários e o segundo, responsável pela produção de seis programas: *Som no Tucupí*, *Via Pará*, *Salve a Floresta*, *Enfim*, *Debates Cultura* e *Sem Censura Pará* (ANDRADE ; NASCIMENTO, 2006, p. 27).

O jornalismo procurava, o quanto possível, uma cobertura detalhada e com muitas falas populares, sempre atento à proposta de construir uma referência identitária local. No núcleo de produção, havia dois grandes formatos: o de “revista eletrônica” e o de “debates e entrevistas”. O primeiro deles surgia nos programas *Salve a Floresta*, dedicado ao tema ambiental; *Som no Tucupí*, que tratava a produção musical paraense; e *Via Pará*, o carro chefe da programação, a grande revista de cultura paraense da emissora. O formato “debates e entrevistas” era usado nos outros três programas.

O *Via Pará* constituía uma vitrine para a emissora e, ao mesmo tempo, era seu laboratório de construção discursiva sobre identidade amazônica. Tratava-se de um programa quinzenal, com uma hora de duração. Três ícones da dinâmica cultural belemense estavam presentes nele: o cantor Walter Bandeira, realizando

entrevistas despojadas, num tom confessional – inclusive do entrevistador; o repórter Mário Filé e a atriz Natal Silva, famosa intérprete da “Cabocla”, tipo popular paraense consagrado pelo espetáculo teatral *Ver-de-Ver-o-Peso*, criação do Grupo Experiência e reencenado durante cerca de 30 anos em Belém. Mário Filé, “o repórter que dá pé”, interagia com a população, em quadros que partiam de um “humor do absurdo” e de enquetes baseadas em perguntas ambíguas para transmitir uma mensagem de malícia e vivacidade popular. Portava figurinos alegóricos, que sempre tinham elementos culturais regionais e explorava a opinião pública a respeito de temas do cotidiano, mas sempre com um pano de fundo “paraense”. Já Natal Silva, por sua vez, era responsável pelo quadro *Causos de Caboco*, no qual retratava o universo do ribeirinho paraense, reforçando o sotaque e o imaginário da região do baixo Tocantins. Na verdade, reproduzia seu personagem em *Ver-de-Ver-o-Peso*.

A produção da TV Cultura, na gestão Gueiros, foi contínua e importante, mas seria no governo seguinte – mais uma vez de Jader Barbalho (1991-94) – que, ao menos em termos quantitativos, o impulso nativista-patrimonialista se iria desenvolver no seu ponto mais efusivo: nada menos que dezenove programas passariam a ser produzidos pela emissora. Da gestão anterior, três programas permanecem: *Sem Censura Pará*, *Enfim* e *Salve a Floresta*. Os outros dezesseis foram criados: *Belém Urgente*, *Câmera Dois*, *Cartas na Mesa*, *Contraponto*, *Cultura da Terra*, *Fogo Cruzado*, *Janela de Belém*, *Janela do Pará*, *Momento Comunitário*, *MPP Acústico*, *Nossos Comerciais por Favor*, *O Negócio é o Seguinte*, *Parabólica*, *Planeta Água*, *Ronda dos Orixás*, *Saúde e Sonata*. Nesse momento, o jornalismo da emissora passou a produzir apenas dois, e não mais três telejornais diários<sup>1</sup>.

Durante esses três governos sucessivos do PMDB, nele incluindo o primeiro mandato de Jader Barbalho, no qual, a TV Cultura já estava sendo instalada e pensada, percebe-se a índole ideológica nativista-patrimonialista que referimos e o esforço dos produtores desse discurso em encontrar referenciais para uma identidade amazônica que, a seu ver, estaria ameaçada pela massificação cultural imposta pelo sistema de televisão su-destino. Sua proposta pode ser percebida, em síntese, como um contra-veneno: defender a sociedade da massificação usando a comunicação massiva.

O período seguinte corresponde aos doze anos em que o PSDB governou o Pará. Ele compreende os oito anos das duas gestões seguidas do governador Almir Gabriel (1995-98 e 1999-2002) e os quatro anos do governador Simão Jatene (2003-2006). Logo no começo da nova gestão a programação foi mudada,

<sup>1</sup> O governador Jader Barbalho não concluiu seu segundo mandato, transferindo o cargo, a fim de concorrer a mandato legislativo, para o vice-governador Carlos Santos, nos últimos nove meses da gestão. Nesse período não houve alterações na estrutura da programação da emissora, mas a presidência do órgão passou a ser exercida pelo jornalista Lindomar Bahia.

quase que integralmente. O jornalismo foi reduzido a uma única edição diária, noturna, mas a seção esportiva, que anteriormente fazia parte dos telejornais, passou a ter um programa próprio, ao meio-dia. Já o núcleo de produção manteve, do passado, apenas o programa *Sem Censura Pará*. E outros doze programas foram criados: *Coluna do Pedaco*, *Pará Verão*, *Nota da Sorte*, *Ser Paraense*, *Solo Pará*, *Profissão Pará*, *Arquivo Cultura*, *Catalendas*, *Clube do Samba*, *Harmonia*, *Papo Cabeça* e *Revista Feminina*. Alguns desses programas eram o que se pode chamar de micro-programas: clipes musicais ou informativos com poucos minutos de duração. Era o caso dos seis primeiros, dentre os citados.

O formato “revista eletrônica”, que caracterizou o *Via Pará*, da gestão anterior, estava presente em somente um dos programas, o *Revista Feminina*. Porém, outros dois formatos foram criados e tornaram o cardápio da programação oferecida mais variado. Um desses formatos era o do “programa de palco”, ou seja, a produção que continha um ou mais apresentadores que recebiam convidados e uma pequena platéia, com a qual interagiam. Nesse formato a emissora produziu o *Papo Cabeça* e o *Clube do Samba*.

O outro formato era o “programa infantil”. De fato, a grande novidade na programação, foi o *Catalendas*. Realizado pela equipe da emissora com apoio de um grupo teatral, o programa narrava lendas e “causos” amazônicos através de marionetes e bonecos. Essas lendas procuravam resgatar o potencial lúdico das referências sociais e históricas da Amazônia e despertar uma espécie de memória afetiva na audiência. Na nova programação, era a emissão que melhor concretizava o ideal de representação de uma identidade. Embora esse ideal continuasse presente na índole da emissora e, portanto, em toda a sua programação, era o *Catalendas* que melhor o representava.

No primeiro mandato de Almir Gabriel, a Funtelpa foi presidida, inicialmente, pelo jornalista Francisco Cezar, mais uma vez reconduzido ao cargo, e, em seguida, pelo também jornalista Afonso Klautau, um dos marqueteiros do PSDB. No segundo mandato, foi presidida pelo jornalista Nélio Palheta, que antes comandara a Imprensa Oficial do Estado e, que, no governo posterior, já no mandato de Simão Jatene, passaria a comandar sua Coordenadoria de Comunicação Social.

Já nesta gestão, a Funtelpa foi presidida pelo produtor cultural Ney Messias Jr. Nesse período, viu um investimento maior no jornalismo, com a manutenção do *Jornal Cultura* em horário noturno e com a produção de um boletim informativo com cinco minutos de duração, exibido duas vezes por dia. A linha esportiva passou a contar com dois programas de debate, o *Esporte* e o *Esporte Dois*, ambos com uma hora de duração.

O núcleo de produção, por sua vez, manteve cinco programas

– *Catalendas, Arquivo Cultura, Papo Cabeça, Revista Feminina e Sem Censura Pará* – e acrescentou outros oito em sua grade: *Arquitetando, Bem Feito, Bem Pará, Cultura in Concert, Cultura Pai d'Égua, Curta Cultura, Minha Escola e Timbres*.

Os formatos foram preservados, cabendo destacar a emissão semanal *Cultura Pai d'Égua*, na qual um apresentador, o jornalista Alberto Silva Neto, recebia um convidado para entrevistar e intercalava os blocos de entrevistas com matérias sobre a produção cultural paraense, informação e dicas de programação. Também merece ser destacado um especial que acabou se tornando, já no último ano do governo Jatene, também um programa semanal, o *Terruá Pará*. A origem do programa foi um show com cerca de cinquenta artistas paraenses, realizado em São Paulo. A fórmula foi transferida para a programação semanal da emissora, com quadros de apresentações musicais, quase sempre reproduzindo a ambientação nativista.

Também precisa ser destacado o fato bizarro do convênio entre a Funtelpa e o grupo privado de comunicação Organizações Rômulo Maiorana (ORM), retransmissora da Rede Globo de televisão na maior parte do Estado do Pará, que caracterizou toda a gestão do PSDB-DEM no governo paraense. Trata-se de um fato maior, que determina a própria dinâmica política da emissora.

De fato, desde que a Funtelpa fora criada, em 1977, havia um contrato com a TV Liberal, a emissora de televisão das ORM, a qual começara a operar no ano anterior, transmitindo a Rede Globo em Belém. Tratava-se de um contrato, pelo qual a emissora privada pagava uma determinada quantia à fundação pública para utilizar o seu sinal e seus transmissores no interior do estado. Porém, no ano de 1997, durante o governo Almir Gabriel, esse contrato foi transformado em convênio, por meio do qual a situação se inverteu: era o Estado que passava a pagar – 200 mil reais na época – para que a empresa privada usasse seu sinal e equipamentos. Esse objeto jurídico foi sendo renovado anualmente, sempre sendo reajustado, durante os nove anos seguintes, período em que o PSDB-DEM ocupou o governo do Pará. Nesses nove anos foram repassados às ORM cerca de 30 milhões de reais, valor apenas somatório, sem qualquer atualização monetária.

A chegada ao governo do Pará do Partido dos Trabalhadores, em 2007, criou uma expectativa muito grande, na sociedade, de que a emissora passaria por mudanças profundas na sua estrutura e na sua programação. Essa expectativa era grande, mas negativa, em boa parte dos principais produtores culturais da cidade. Alguns deles chegaram a produzir um manifesto, durante o processo eleitoral, com 400 assinaturas, pedindo à sociedade que não votasse no PT. Outros setores ligados à produção cultural, ao contrário, tinham, em relação às mudanças esperadas, uma

expectativa positiva. Esses dois setores se situavam, no debate público, de maneira oposta e, embora de maneira não explícita, validavam ou não a matriz discursiva nativista-patrimonialista.

Dentre os setores do campo cultural paraense críticos ao discurso oficial da emissora, pode-se citar certos circuitos da produção independente e alternativa e da crítica cultural. Nos circuitos da produção independente localizamos os inúmeros artistas, intermediários e produtores que atuam na cena cultural do pop paraense, em geral ignorada na programação da Funtelpa e que corresponde, por exemplo, dentre outros atores sociais, as cerca de 40 casas de show das várias formas sociais da música paraense – o techno, o melody, o zouk, o carimbó, as guitarradas, etc - as cerca de 450 “aparelhagens” de som que, vários dias por semana, agregam públicos numerosos em diferentes bailes populares, etc. Nos circuitos da produção alternativa, localizamos cenas musicais de rock e de pop, cenas literárias e cenas teatrais que, embora menos numerosas que os circuitos independentes – cabendo observar que também elas são, conceitualmente, independentes – atuam com grande visibilidade no espaço público paraense. Já nos circuitos da crítica cultural identificamos os jornalistas e os especialistas, alguns deles artistas, e outros produtores ou intermediários culturais, que produzem crítica cultural regularmente e possuem, em função dessa produção, uma voz ativa no espaço público paraense. Todos esses agentes sociais são capazes de produzir discursos contrários à formação discursiva geral das emissoras Funtelpa e, efetivamente, o fazem de maneira constante em alguns momentos e de maneira mais discreta e descontínua, em outros momentos, conforme a cena histórica experimentada.

Já no grupo que, historicamente, pactua com a ideologia dominante na emissora, localizamos os vários artistas, intermediários e produtores culturais, bem como os indivíduos que desempenham uma função social crítica, ocupando postos acadêmicos ou atuando como jornalistas, que, de alguma forma, se alinham ao *ethos* patrimonialista e essencialista da Funtelpa. Fazem parte deste grupo, obviamente, os 400 artistas que produziram o referido manifesto – um número certamente expressivo, em qualquer cena cultural – e que corresponde aos sujeitos sociais, presentes no campo cultural, que possuíam uma relação mais próxima aos grupos sociais dominantes no Pará. Essas relações poderiam ser políticas, comerciais ou ideológicas. O fato é que sua produção artística possuía traços marcantes desse fenômeno de indagação e afirmação da identidade.

A ideologia nativista-patrimonialista é uma afirmação inter-subjetiva de determinada percepção do espaço amazônico com uma pretensão metafísica à totalidade e à essencialidade. Ora, nas



gestões tanto do PMDB como do PSDB tratava-se de se afirmar essa pretensão metafísica, uma pretensão eminentemente política, da qual os agentes culturais e artísticos foram os principais enunciadores. Nesse sentido, tanto a política cultural do Estado, com a sua política de comunicação, no que diz respeito à Funtelpa, eram veículos dessa enunciação. Em múltiplos sentidos: porque eram espaços de divulgação, mecanismos financiadores, instrumentos de produção e, inclusive, mercado de trabalho. Efetivamente, do grupo dos 400, uma boa quantidade de indivíduos trabalhava na Funtelpa ou em outro dos muitos órgãos públicos da área cultural mantidos pelo Governo do Estado.

A estratégia desse grupo, obviamente, era manter o padrão tradicional de reprodução social, ou mudá-lo o mínimo possível. Ou seja, provocar o mínimo de confusão nas relações de trocas já firmadas. Por isso, aguardavam com muita expectativa a política de comunicação do PT para a Funtelpa.

O outro grupo, ao contrário, tinha uma expectativa bastante otimista em relação ao mesmo assunto. Afinal, ficara excluído ou prejudicado, durante os doze anos da gestão PSDB-DEM, do acesso aos mecanismos de financiamento da produção cultural ou do acesso ao espaço de mídia da TV pública estadual. Para além disso, pois não se pode dizer que o que move o indivíduo, e sobretudo o agente cultural ou intelectual, seja uma perspectiva utilitarista, havia nesse grupo, fundamentalmente, a crença de que o PT, do Governo Ana Júlia, chegaria ao poder com uma política cultural democrática, republicana, pública e estruturada sobre algum grande projeto estratégico de dinamismo sociocultural.

Ocorre que a política de cultura e comunicação do Governo Ana Júlia para a Funtelpa não contava com nenhum grande projeto sociocultural estratégico. Ou seja, no seu nível qualitativo não produziu nenhuma novidade e nem gerou efeitos sociais que possibilitassem o surgimento de alternativas intelectuais para os impasses históricos produzidos pela reprodução ideológica e pela percepção de mundo conservadora e patrimonialista que antes referimos. Provavelmente porque não tivesse um acúmulo de discussões sobre as dinâmicas culturais e comunicativas do Estado.

A posição do Governo do PT era a de reestruturar a rede pública de comunicação e de lhe dar um formato realmente público. Para fazer frente a essa necessidade, o conteúdo da programação foi deixado de lado e iniciou-se uma série de reformas estruturais, cujo primeiro passo foi o rompimento do convênio com a TV Liberal (ORM) e, o segundo passo, a organização da infraestrutura necessária para retomar o sinal da emissora no interior do Estado.

O convênio com a TV Liberal havia sido renovado no final do ano de 2006, no apagar das luzes do governo PSDB-DEM, dia

31 de dezembro, horas antes da posse da Governadora Ana Júlia. Renovado, de fato, e ampliado, mais uma vez. A fatura mensal, em janeiro de 2007, seria de 476 mil reais. Era o 14º aditivo ao convênio de 1997. Deve ser observado que antes desse aditivo o convênio estava funcionando, havia oito meses, por meio de um termo de prorrogação e sem nenhuma previsão de recursos orçamentários, o que fere a Lei de Responsabilidade Fiscal. Ademais, o primeiro termo de convênio assinado estabelecia que o mesmo poderia ser renovado até um prazo máximo de cinco anos, o que evidentemente não foi obedecido.

A partir de então, o esforço da emissora foi no sentido de renovar suas condições de emissão, adquirindo novos equipamentos e instalando repetidoras do sinal em mais de cinquenta municípios do Pará. Nesse esforço, e sem acúmulo crítico ou mesmo empenho político, e considerando, ainda, que a política cultural do Estado sofria impasses que não lhe permitiam superar o vácuo e a defasagem crítica produzida pela fórmula desgastada da representação da identidade, a TV Cultura, na gestão do PT (até 2010) apenas reafirmou o mesmo padrão ideológico dos setores conservadores da sociedade paraense.

Acompanhando o conteúdo da programação da TV Cultura percebe-se, independentemente da época e da gestão da emissora, um mesmo corpo discursivo, cuja caracterização poderia se dar evocando o que pensamos ser seus três elementos principais: uma formação discursiva sobre a identidade paraense; outra a respeito do vínculo social que, pretensamente, agregaria os participantes dessa identidade e, por fim, uma terceira, portando sobre a eticidade de, em sendo paraense, em portando essa identidade, não fugir ao compromisso de afirmá-la. Esses três elementos são complementares entre si e tendem a estar presentes no conteúdo da programação da TV Cultura, independente do momento histórico ou do contexto político vivenciado. Em seu conjunto, elas conformam o que podemos identificar como o *ethos* das emissoras Funtelpa: um *ethos* cujos fundamentos são sua dimensão patrimonialista e essencialista. Patrimonialista, no sentido de reproduzir a lógica da ocupação do Estado por determinados grupos de hegemonia, e essencialista, no sentido de reproduzir uma percepção fechada da identidade, marcada pela negação da variedade e do conflito, inerentes a todo processo identitário.

### 3 Fragmentos de um discurso identitário: o lugar de fala nativista na TV Cultura e a representação da “identidade” amazônica

Se procurarmos definir a personalidade da TV Cultura, poderíamos dizer que se trata de uma emissora conservadora, marcada por um lamento duradouro e por uma lesta melancolia. Ela fala constantemente sobre a perda de uma essência amazônica e desconfia de toda mudança social, sobretudo quando se trata de uma mudança estrutural. Movida por essa disposição, ela reproduz, na sua programação, uma matriz discursivo-ideológica que engendra, por sua vez, um feixe de representações midiáticas da identidade.

A característica central dessa prática é a patrimonialização do popular. A ação da Funtelpa reproduz o *ethos* discursivo dos intelectuais mais conservadores, tradicionalmente associados ao Estado na sua ação de patrimonialização da cultura. O popular é envolto por uma aura de proteção institucional centrada num discurso sobre o “respeito” e manifesta por meio de estratégias de “resgate” e “proteção” do que se acreditava perdido ou estava em vias de se perder, operação que pode ser vista como uma espécie de ambientalismo cultural, ou seja, uma defesa quase paranóica do que entende por identidade cultural.

Por essa razão, ainda que se apresente a si mesma de forma contrária, a TV Cultura não é a televisão do “povo paraense”, da sabedoria popular, do *ethos* social contraditório, mas sim a televisão do controle ideológico, da apropriação da história e do passado, da indústria de produção de novos e alienantes mitos. Não a televisão da cultura, mas da “cultura”. Não a da recuperação ético-social dos excluídos, mas o instrumento de reprodução social de grupos sociais dominantes.

É claro que o público não ocupa uma função exclusivamente passiva e nem permanece imerso numa espécie de desengano ideológico. Certamente há impressões críticas, na sociedade paraense, que percebem e que criticam as contradições presentes no *ethos* das emissoras Funtelpa. Porém, essa percepção, ou crítica, resta à margem do debate público constituído e, entre o *mainstream* dos agentes sociais pertencentes aos campos da comunicação e da cultura do Estado do Pará é largamente predominante a pactuação com o *ethos* patrimonialista e essencialista da programação da Funtelpa. Efetivamente, acompanhando atentamente o debate público produzido nos últimos anos em torno da Funtelpa – o que fazemos em função de nossa atividade de pesquisa – o que percebemos é o geral elogio da uma identidade paraense feita nos termos do que a Funtelpa considera como sendo a “identidade paraense”; um posicionamento acrítico que resulta na afirmação e na repetição do *ethos* patrimonialista e essencialista e, consequen-

temente, na reprodução social do sistema hegemônico.

A ideia de patrimonialismo deriva da classificação dos Estados modernos, elaborada por Weber entre contratualistas e patrimoniais. O primeiro modelo deriva da experiência cultural do mundo feudal, centrada numa moral contratual que alicerça o poder num acordo de confiança entre as partes. O segundo modelo diz respeito aos Estados de cariz patriarcal, como forte poder centrípeto e vinculação do interesse privado ao interesse estatal. Trata-se do modelo de Estado historicamente encontrado na península Ibérica e que, portanto, dimensiona as relações de poder presentes no Brasil e em seus entes federados. Nesse modelo, o poder político não é concebido como um instrumento para a conquista do bem comum, mas como um instrumento de afirmação da *res privata* (WEBER, 1999). De acordo com Wittfogel (1981), a principal característica dos Estados patrimonialistas está no fato de eles se constituírem como estruturas de poder muito mais fortes que a sociedade.

Fazemos uso desse modelo conceitual para qualificar a experiência de poder desenvolvida pela Funtelpa. Observando suas formações discursivas e suas escolhas éticas e estéticas pode-se perceber como a experiência de poder das emissoras Funtelpa possui uma função política na estrutura do Estado patrimonialista paraense: a de evidenciar o sistema de valores do grupo de poder que, historicamente, patrimonializou a estrutura política, econômica e social que conforma o **sistema de Estado do Pará**. Trata-se, enfim, de uma estratégia de reprodução social, inerente ao modelo weberiano do patrimonialismo.

Necessário perceber, porém, que esse processo de colocar em evidência um determinado sistema de valores não constitui um processo de simples exteriorização desses valores. Antes, se trata de um processo de dissimulação de valores, geralmente simultâneo à apropriação de referências axiológicas dos grupos sociais confrontados. Ainda que não se possa qualificar de maneira dicotômica os campos da disputa social – por exemplo, como uma relação ente dominantes e dominados – pode-se perceber o fenômeno do poder como uma realidade de apropriação de espaços materiais e simbólicos.

Nesse momento desejamos especificar nossa perspectiva analítica. Consideramos que os fenômenos de poder se conformam intersubjetivamente e de maneira complexa. Sua dimensão intersubjetiva consiste na própria construção histórica dos processos simbólicos que permitem o poder: a experiência de subalternidade, a experiência de autoritarismo, a própria experiência do patrimonialismo, etc. Sua complexidade está no fato de que o processo de produção do poder, na vida social, se dissemina de maneira não-dicotômica, produzindo realidades de confrontação

atores sociais que vai além da posição que esses atores ocupam no sistema social.

É claro que a apropriação de valores e formações simbólicas presentes na experiência social da população ribeirinha, cabocla, amazônica, pelo sistema de comunicação do Estado paraense não constitui como uma estratégia translúcida de produção do poder. Os sujeitos sociais que a produzem não possuem, necessariamente, consciência da dimensão estratégica da operação na qual se envolvem. Da mesma forma, por outro lado, a população que consome a informação desse sistema de comunicação não pode ser descrita como um corpo social passivo e amorfo, desprovido de qualquer reflexividade a respeito dos processos de apropriação de formas simbólicas.

A apropriação das formações simbólicas presentes na experiência social amazônica pelo sistema de comunicação patrimonialista do Estado paraense se dá de maneira intersubjetiva e complexa. Pode-se dizer, no entanto, que a idéia de **identidade** conforma o núcleo desse jogo de poder. É na positivação da idéia de **identidade** pela narrativa hegemônica do estado paraense que se produz a forma intersubjetiva que conduz ao “texto de arquivo” aqui observado – ou seja, a formação discursiva produzida e disseminada num quadro de instituições restritivas da enunciação.

Dessa maneira, pode-se concluir que há mais pontos de união do que pontos de divergência entre as políticas culturais e de comunicação dos três diferentes grupos políticos que ocuparam o governo estadual, da criação da emissora até hoje. Todos eles perpetuam a mesma metafísica da identidade e obscurecem o processo social. Todos eles ocupam o mesmo espaço de enunciação, o mesmo lugar de fala.

Retenhamo-nos nesse ponto. Lugar de fala é o ponto ocupado pelo enunciado. É a tribuna que permite a aceitação social do discurso e que, por outro lado, diz a quem fala onde as falas podem começar e onde devem terminar. Dizendo de outra forma, é a própria condição de visibilidade que institucionaliza o que é dito. De acordo com Rodrigues, lugar de fala é “[...] o lugar que o locutor ocupa numa cena, sob o fundo da qual locutor e alocutário estabelecem uma espécie de contrato implícito de troca simbólica de enunciados [...]” (RODRIGUES, 1996).

Para melhor explicitar o lugar de fala sobre a identidade amazônica, mantido e garantido pela Funtelpa, retomamos algumas de suas enunciações. Em primeiro lugar, o programa *Terruá Pará*, produzido no ano de 2006 e que bem representa o imaginário alegórico do nativismo paraense. *Terruá* é uma adaptação do vocábulo *terroir*, que, em francês, designa um produto, geralmente alimentício, de fabricação artesanal e, por isso mesmo, valorizado por sua autenticidade. O *terroir* é um produto também simbó-

lico, um bem cultural de raiz, e evoca uma dimensão identitária bastante valorizada na França contemporânea, país cuja opinião pública, crescentemente, tende a valorizar – e a re-valorizar – suas produções locais – face ao globalismo conquistador que julga ameaçar seu espaço mental.

O neologismo em língua portuguesa foi empregado pela Funtelpa para nomear um projeto de difusão cultural e midiática da cultura local paraense. *Terruá Pará* foi o nome de um programa especial de televisão gravado no auditório do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, que reuniu 60 músicos paraenses em três apresentações, nos dias 17, 18 e 19 de março de 2006. Não se pretende discutir, bem entendido, a excelência técnica e estética dos profissionais ali reunidos. Quando falamos sobre o perfil ideológico da Funtelpa não estamos fazendo uma apreciação estética, mas sim sociológica. Nosso prisma aborda, exclusivamente, a funcionalidade da sua produção, e da sua colocação política para a matriz do controle da reprodução social. E, nesse sentido, o que estava em jogo, nos shows e na sua exibição, era menos o talento e a obra de arte que a sua exibição, de determinada maneira.

Ter *terruá* afirma ter origem, reivindica o poder de ter origem; por sua vez, agregar, num palco, um imenso conjunto de representantes dessa origem significa espécie de demonstração de poder. Uma demonstração sutil, mas efetiva e eficiente. Em acréscimo, significa a capacidade do Estado em domesticar a sociedade, pois, na medida em que se coloca como promotor do evento assinala, para a sociedade, que se porta como uma espécie de controlador beneficente do imaginário social, assim legitimando-se como centro vetor de um discurso de coesão social: a coesão em torno dos fortes, em torno da narrativa vencedora. Pode-se perceber como o lugar de fala, aberto pelo tema da identidade amazônica, potencializa o próprio poder público e suas instâncias, a TV Cultura inclusive.

Outro exemplo de como funciona essa construção tópica do poder pode ser encontrado no programa *Cultura Pai d'Égua*, que representa uma tentativa de tornar erudito o popular e, por via dessa operação, alcançar a um duplo objetivo: conferir legitimidade ao *topos* cultural “caboclo paraense” e massificar uma certa idéia sobre a identidade cultural. Isso é obtido por meio de uma dubiedade de sentido construída intuitivamente: turvando as fronteiras entre o erudito e o popular, acaba-se estabelecendo um lugar de fala específico e socialmente bem demarcado. Nesse lugar de fala o popular escolhido para representar a “identidade” cultural paraense é elevado à condição de bem cultural polido, cultivado, contíguo às produções artísticas mais refinadas.

Trata-se de uma estratégia de valorização de uma idéia sobre “identidade” e de uma idéia sobre “cultura” por meio da sua

associação ao senso comum sobre o que seria a arte “elevada”, “pura”, “erudita” e consequente construção de um lugar de fala bem demarcado. A “cultura” de que se fala, é, simultaneamente, erudita e “pai d’égua”. A expressão popular, com raiz no falar regional, é dignificada e elevada à condição de *terruá* – de bem refinado e ao mesmo tempo popular, democratizado pela ação da mídia.

Quando ressaltamos o caráter intuitivo dessa construção de sentidos queremos dizer que, certamente, não há um estrategista de mídia produzindo efeitos de persuasão cuidadosamente arranjados, mas sim um desenvolvimento de ações empíricas de comunicação e mediação que se produzem ideologicamente, intersubjetivamente – o que é a condição para a efetivação social das formações discursivas. Essa condição ideológica e intersubjetiva, aliás, parece ser o próprio veículo social que permite a institucionalização de um lugar de fala.

Um terceiro fragmento ideológico a ressaltar é o programa *Ser Paraense*, exibido durante o segundo mandato Almir Gabriel e que tinha por estratégia de afirmação da identidade um processo de legitimar o mesmo – e, ao mesmo tempo, da programação e do *ethos* da emissora – pela via do discurso de especialistas. Assim, por exemplo, a uma matéria sobre frutas regionais, se seguia a fala de um cientista, especialista no assunto, que, mesmo não falando sobre a “regionalidade” dessas frutas – mas sim do seu valor nutritivo – acabava por criar a ilusão de uma contiguidade ideal, facilmente vendida como o tal “ser paraense”. Como se a união tácita entre o sentimento popular e a forma do discurso científico constituíssem uma comprovação de uma essência escondida.

Um quarto fragmento é o programa *Salve a Floresta*, que procurava mostrar o paraense no contexto de uma floresta amazônica romantizada. Romantizado porque a floresta mostrada era a floresta das trilhas, ou seja, a floresta domesticada e a serviço do turismo, a floresta, por assim dizer, à venda para o consumo interno. O programa, semanal e com 30 minutos de duração, mostrava ações ecológicas, populações indígenas e ribeirinhas, formas musicais e religiosas. Porém, sempre evitava o conflito, ou melhor, apaziguava o conflito inerente aos processos de devastação ambiental e exclusão social por meio de reportagens superficiais, as quais, em geral, reduziam o conflito ambiental a um problema de lixo urbano e o problema social, por exemplo, à deficiência do sistema escolar.

Na verdade, a programação da TV Cultura, excetuando-se o jornalismo, pode ser dividida em dois grandes blocos: um primeiro, que agrupa os programas que, de uma maneira direta e ostensiva portam os ideais identitários e um segundo que agrupa os programas que o fazem de maneira indireta.



Enquanto *Via Pará, Ser Paraense, Cultura Pai d'Égua e Terruá Pará*, dentre muitos outros, pertencem ao primeiro grupo, programas como *Salve a Floresta* e, por exemplo, *Ronda dos Orixás, Revista Feminina e Harmonia*, pertencem ao segundo.

Cada um deles possui um objeto temático específico, mas sempre o enquadra numa matriz discursiva que se esforça para criar vínculos com o *ethos* presente no conceito de cultura da emissora. Isso se dá porque o lugar de fala, qualquer lugar de fala, é a materialização de um espaço político. A identidade amazônica tematizada pela TV Cultura constitui, na verdade, uma mediação política.

A Funtelpa é um órgão de reprodução ideológica. Desde sua criação, essa função permanece clara e imutável, mas, acima de tudo, fiel a uma determinada visão de mundo que a torna reprodutora de valores e estratégias dos grupos sociais dominantes. Ao falar em visão de mundo nos reportamos a estratégias de reprodução social. Infelizmente, de estratégias de grupos sociais que sempre tiveram na cultura (e nas políticas culturais e de comunicação, mesmo quando elas não tinham essa alcunha) um elemento de controle do imaginário e, em decorrência disso, do processo social.

Se é evidente que existe um processo social autônomo na sociedade amazônica e tecidos culturais vivos e pulsantes, ainda que continuamente reprimidos, bem é verdade, também, que a apropriação de elementos desse tecido cultural pela *intelligentsia* local, e a sua midiaticização positivada, geram um efeito narcótico na própria produção cultural, ou em setores dela, e, de uma maneira mais geral, em toda a sociedade.

Como se dá isso? A *intelligentsia*, financiada pelo Estado e por seus grupos de poder, se apropria de elementos da cultura material ou imaterial da sociedade, polindo-os e simplificando-os a ponto de iconizá-los. Nesse processo, todo objeto ou processo cultural, que primariamente possuía uma carga simbólica, é clivado, iconizado. Muitas vezes por meio do humor, que reduz o homem local à condição de um inocente útil e patético, um oposto, quando, na verdade, poderia ser um igual. Outras vezes, por meio da fixação de temas, de paisagens e de prognósticos de fundo moral.

É esse processo que acaba produzindo o paradigma cultural nativista e uma postura patrimonialista, politicamente conservadora, fechada a inovações que não sejam no seio dessa matriz de dominação. A Funtelpa sempre foi marcada por uma percepção elitista de cultura e sempre fez prevalecer a “cultura” da Amazônia ribeirinha sobre as demais Amazonas - a estrada, a zona pastoril, a zona mineradora, a Amazônia dos imigrantes, etc.

Esse paradigma é nativista porque pensa cultura como uma



identidade exclusiva. E essa postura é patrimonialista porque o tempo todo afirma as idéias de propriedade, permanência, integridade, superioridade.

Isso traduz o pensamento de vários setores das elites de Belém, que se sentem ameaçadas pela pretensa “perda” de seus referenciais simbólicos tradicionais. Ocorre que essa percepção de cultura é a mais conservadora e a mais retrógrada possível. Ela se nega a ver cultura como algo em movimento, como algo vivo e, ao fazê-lo, prejudica dinâmicas sociais criativas, novas associações entre as pessoas e novas dinâmicas sociais.

Com frequência, o discurso das políticas públicas, essencialmente das políticas culturais, constitui uma estratégia de patrimonialização remissiva e redutiva dos processos culturais da sociedade. A Funtelpa, em sua trajetória, bem como a Secretaria de Estado de Cultura do Pará, com seu imenso aparelho de reprodução social da matriz dominante, se caracterizam por essa visão de mundo, não oferecendo nenhuma ruptura com a prática do passado, com a ideologia do passado e, portanto, com as estratégias sociais de apropriação e de patrimonialização dos processos criativos.

O objetivo dessa estratégia, empreendida tradicionalmente pelos grupos sociais dominantes, é reforçar a separação entre o trabalho e a esfera do pensamento. Fazendo isso, o núcleo dominante da sociedade cristaliza processos identitários simplistas (por exemplo, as idéias de que “brasileiro gosta de futebol” ou, como em nosso caso, de que a cultura paraense é, exclusivamente, a cultura dos rios) com o objetivo de pacificar as tensões sociais.

Nesse sentido, os programas produzidos pela emissora sempre falaram em “cultura” (como diz o próprio nome da emissora) como se cultura fosse somente arte, artesanato, culinária e religião, enquanto que cultura é bem mais que isso: é trabalho, produção, política, conflito. Por que evitar a tensão, quando a tensão equivale à crítica, a autocrítica e, portanto, à superação social? Por que evitar falar de tensão, quando tensão também, é, fundamentalmente, a nossa identidade?

Alguns exemplos concretos: o programa Sem Censura, em sua dimensão histórica, em geral não recebe políticos, nunca recebe prefeitos, vereadores, agentes dos movimentos sociais; apenas artistas, gente curiosa e... outros artistas. As peças promocionais, como clips e vídeo-poemas sempre afirmam que o Pará é o Pará dos rios, nunca o das estradas. Esse tipo de afirmação deve soar tremendamente agressiva para um paraense do sudeste, por exemplo, porque é o mesmo tipo de discurso que eles têm ouvido e, que subsidia, obviamente, o discurso divisionista do Estado.

Concluimos que, em seu ethos a emissora não tem qualquer compromisso, ainda que imagine que o tenha, com a crítica social,

a polarização das posições sociais e o confronto de idéias – ou que não se comprometa com qualquer forma de rompimento com as estratégias de controle e passividade social que a criaram. A TV Cultura não acredita no processo cultural como trabalho e recusa a interpretação de que o Pará seja um espaço híbrido, com conflitos, tensões e dinâmicas populacionais variadas.

A produção da identidade cultural paraense como representação, primeiramente reificada e, depois, social, constitui a verdadeira política cultural dos grupos sociais hegemônicos do Pará. Isso acontece desde que, em 1974, foi criada a Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Turismo, abarcando todas as suas posteriores metamorfoses. A matriz discursiva da identidade é sua ideologia. A Funtelpa, como outros aparelhos culturais do Estado, é seu veículo. Os artistas, intelectuais e produtores de sentido que materializam essa veia discursiva, emocionados, éticos, competentes e sinceros - ou não - são o substrato útil que os grupos dominantes utilizam para produzir a representação social da realidade tal como ela melhor convém ao jogo intersubjetivo encenado.

## **Communication, identity and public television in Pará**

### **ABSTRACT**

The article discusses the subjectivity of a public television station, TV Cultura, in the Brazilian state of Pará. We want to identify, in its history, the persistence of a nativist and patrimonialist discourse, which has its centrality in the perception of the Amazon region with a claim to totality and essentiality. It is, essentially, a conservative discourse, closed to innovations that are not produced internally in Amazon. Thinking culture as a unique identity, this discourse affirms ideas of ownership, permanence and integrity, being a translation of the local elites' thought, who feels threatened by the alleged "loss" of their traditional symbolic references by the dynamics of integration, including media sphere, of the Amazonian region to the Brazilian national society.

**KEYWORDS:** Communication. Identity. Public television. Amazônia.

## Referências

- ANDRADE, Ana Paula; NASCIMENTO, Cássia. **Televisão Pai D'Égua? Uma análise da construção da identidade cultural paraense pela TV Cultura do Pará.** 2006. Trabalho de conclusão de curso. (Graduação) -- Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Pará, 2006.
- FUNDAÇÃO DE TELECOMUNICAÇÕES DO PARÁ. **Trinta anos construindo a história da comunicação pública na Amazônia.** Belém, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso.** 3.ed. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- PEREIRA, João Carlos (Org.) **Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal.** Belém: Secult/Organizações Rômulo Maiorana, 2002.
- ROBERTS, Timmons J. Expansion of television in eastern Amazonia. **Geographical Review**, New York, v. 85, 1995.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. **O Discurso mediático.** Lisboa, 1996. p.33-45.
- WEBER, Max. **Economia e sociedade:** fundamentos de sociologia compreensiva. Brasília: UnB, 1999.
- WITTFOGEL, Karl August. **Oriental despotism a comparative study of total power.** Nova York: Vintage Books, 1981.

### Fábio Fonseca de Castro

*Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris V.  
Mestre em Antropologia pela Universidade de Paris III.  
Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB).  
E-mail: fabio.fonsecadecastro@gmail.com*

Recebido em: 31/03/2012

Aceito em: 22/11/2012